

Каждая местность славится своими мастерами. Так, древняя столица Японии Киото издавна известна как центр шелкоткачества и изготовления кимоно, городок Вадзима на севере полуострова Ното – лаковыми изделиями, город Матто в префектуре Исикава – своими мечами и т. д.

Мастер постепенно, в течение всей жизни открывает секреты ремесла, всматривается в него, возвращает его в себе. Оно становится образом жизни, формирует взгляд на мир, образ мыслей и чувств. Ремесло в данном случае – не профессия, это средство приобщения к Пути – «До», Логосу, наполняющему Вселенную, способ прикоснуться к тайне жизни и творения. Это «общедоступное» средство «проникновения в принципы, воплощенные в даосизме, Дзэн, конфуцианстве ... посвящения в некую духовную традицию»². Но это не только постижение духовных, религиозно-философских основ культуры, это познание ее истории, художественных форм, технологических традиций, это живая передача опыта от мастера к ученику.

Приобщение к миру традиционного так или иначе каждого японца в его повседневной жизни позволяет японской культуре и сегодня сохранять свой дух и жизненные формы.

¹ Цит. по: Григорьев М. П. Лик Японии. М., 1997. С. 288.

² Алан В. Уотс. Путь Дзэн. Киев, 1993. С. 259.

ТРАДИЦИИ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ В НОВОЙ ОПЕРЕ СЕРГЕЯ СЛОНИМСКОГО «ВИДЕНИЯ ИОАННА ГРОЗНОГО»

О. Л. Девятова
Уральский госуниверситет

И в мире нет истории страшней,
Безумней, чем история России.

М. Волошин

Новая опера Сергея Слонимского (создана в 1993–1994 годах) обращена к трагическим страницам русской истории – кровавым событиям времен правления Иоанна Грозного. В сложной философской концепции оперы композитор и либреттист (известный историк

и драматург Я. Гордин) выразили свой взгляд на личность царя-иро-да, изувера, опровергающий привычные, облагораживающие Грозного версии советских времен. «Сам Грозный был губителен, – считает Слонимский, – и всякого рода изображение его как великого государя фальшиво, потому что Иван Грозный погубил душу русского человека, погубил вольный Новгород и всю Россию своим правлением. Он положил начало Смутному времени... Как всякий тиран, Грозный до самого конца считает, что все его предали – и бояре, и воеводы, и родной сын. Его версия почему-то отражена во всех советских пьесах. Эту-то версию я и опровергаю... Сам тип Ивана Грозного до сих пор губительно влияет – это преклонение перед якобы помазанником Божьим и якобы объединителем и создателем Третьего Рима и новой Византии (достаточно прочесть книгу Ильи Глазунова)»¹. Эти мысли современного композитора резонируют со взглядами на Грозного многих великих историков, и прежде всего Н. Карамзина в его «Истории государства Российского», В. Ключевского, С. Соловьева, Н. Костомарова.

В центре внимания композитора – не добрые дела и заслуги Грозного, а его страшные кровавые злодеяния, которым нет и не может быть прощения: конфликт с Польшей, бесчинства опричнины, кровавые расправы над подданными в Москве, разгром вольного Новгорода, разнузданные оргии и распутство Иоанна в Александровской слободе, сопровождаемое усердным замалчиванием грехов, многочисленные свадьбы Грозного, драматичные как для его жен, так и для судеб России, зверское убийство царевича Ивана.

Для воплощения столь своеобразного замысла композитор обратился к традициям средневековой культуры – русской и отчасти европейской. Так, с европейскими традициями связан избранный им необычный для оперы жанр «видений». Как известно, жанр литературных видений по содержанию восходит к «Откровению» Иоанна Богослова, но в отличие от Апокалипсиса в «видениях» в центре внимания – картина Страшного суда не над всем человечеством, а тема «индивидуального спасения или проклятия отдельного человека». По мысли Беды Достопочтенного, «на каждого в рай или в ад заведен реестр заслуг и грехов...», причем «осуждение или оправдание происходит в момент *кончины* человека, а не откладывается до конца света»² (курсив мой. – О. Д.). О такого рода состоянии Иоанна в мо-

мент смерти писал и Н. Карамзин: «Глас неумолимой совести тревожил мутный сон души его, готовя ее к внезапному и страшному пробуждению в могиле»³. Именно на такой жесткий и беспощадный суд и вызван Иоанн силою творческого воображения композитора. Контрастная, многоплановая, устремленная к финальной сцене Страшного суда над Грозным драматургия оперы складывается в некий мистериальный акт, где в фантазмагориях бредового, галлюцинирующего сознания Грозного, находящегося в предсмертной агонии, сплетается явное и скрытое, реальное и ирреальное, живое и мертвое. Жанр «видений» парадоксально сочетается здесь с мистерией – «страстями Христовыми», где в роли Христа выступает распятая Русь – Россия, а «страсти Иоанна» воспринимаются как страсти Антихристовы.

Такой подход определил и сущность музыкального конфликта в драматургии оперы, соответствующего антиномичности средневековой поэтики двоемирия, противопоставляющей, как известно, божественное – дьявольское, небесное – земное, духовное – телесное. В музыке оперы вся духовная, божественная сфера выражена во многих темах, характеризующих страдания народные и его отдельных персонажей, а также обобщенно сконцентрирована в проникновенной лейттеме – плаче Руси-России, которая впервые звучит в Увертюре и в дальнейшем пронизывает многие сцены оперы и звучит то молитвенно-мистически в ангельских речах Анастасии, то страдальчески скорбно – в причитаниях княгини Воротынской, то пронзающе горестно во многих инструментальных *lamento* (например, в кульминации сцены расправы над Новгородом). «Дьявольская» сфера представлена в опере в теме (также впервые возникающей в Увертюре) бесовско-призрачных «кружений» струнных, духовых и ударных, словно вовлекающей в свой жуткий хоровод и самого Грозного, и всю его «свиту». В этот же образный ряд включается и главная лейттема оперы – лейттема Грозного, открывающая увертюру, и звучащая мощно и тяжело-весно в массивах меди. Эта тема, как символ тирании и насилия, многократно звучит в кульминациях всех наиболее жестоких и кровавых сцен оперы (убийство царевича Ивана, расправа над Москвой и т. д.). Дьявольское начало присуще и всем «карнавально-шутовским», оргиастическим сценам в опере, решенным в гротескно-заостренной манере, близкой офортам Гойи.

В «Видениях Грозного» ярко воссоздана и собственно музыкальная стилистика русского Средневековья, представленная в нескольких аспектах: в разработке песенно-танцевальных жанров музыкального Средневековья, а также традиций русского скоморошества, в опоре на стиль духовной, церковно-певческой культуры и колокольных звонов. Так, фольклорная «ветвь» оживает в опере в колыбельных песнях (невестки Иоанна Грозного, жены Марии Нагой), символизирующих образ материнства, поправленный в условиях жестокой тирании, обретающий в опере особый сакральный смысл. Средневековый песенный фольклор искусно развит композитором и в любовных сценах новгородцев Вешняки и Василия (в лирическом любовном дуэте и свадебном обряде). Скоморошеская линия наиболее ярко представлена в картинах новгородских «видений» Иоанна, оборачивающихся трагической расправой и выявляющих в свистящих, игровых «посвящениях» духовых чисто русскую «веселость отчаяния».

Древнерусские церковно-певческие традиции ярко воплощены в мастерски написанных хоровых сценах оперы, словно «прославляющих» ее музыкальную драматургию и являющихся стержнем всего сценического действия. Хор в опере представляет разные группы народа, и прежде всего монашество, в характеристике которого композитор опирается на традиции знаменной монодии, а также раннего церковного многоголосия (аскетично и сурово звучащей хоровой гетерофонии). Выразительны также женские молитвенные хоры в сцене «Похороны Анастасии», истовая мужская молитва Богоматери в сцене в Александровской слободе, внезапно сменяемая оргиастическим плясом и т. д. Близка средневековым церковным распевам во многих сценах-монологам и речь самого Грозного, который, как известно, поощрял развитие церковно-певческих школ на Руси, сам создавал распевы и пел на клиросе.

Важно в опере и общее осознание культуры русского Средневековья через призму идей христианства, в частности мечты о «граде Китеже» – новом Иерусалиме. В таком ключе решен финал оперы, где в эпилоге драматургически совмещены картины Страшного суда убиенных над Грозным и картина преобразования и спасения Руси в христианстве, в которой словно возносится к небесам красивая лирическая мелодия хора и солистов, взывающая к Добру и Свету, выражающая устремленность русской души к гармонии и постижению божественного откровения.

Традиции русского Средневековья глубоко и тонко вслед за композитором претворены и в спектакле Самарского оперного театра, на сцене которого состоялась мировая премьера оперы (февраль – март 1999 года), осуществленная прославленными мастерами – дирижером М. Ростроповичем, режиссером Р. Стуруа, талантливыми личностями – Г. Алекси-Месхишвили, хореографом А. Сигаловой, хормейстером Л. Ермаковой и главным дирижером театра В. Коваленко. Спектакль насыщен типичной для русского Средневековья символикой: многоярусный «иконостас», симметрично обрамляющий сцену и как бы означающий глубины религиозного сознания русского человека; святой лик Николы Чудотворца, а также центральная – благословляющая – фигура Троицы Андрея Рублева, которую в древние времена стремились постичь не «телесными очами», а «внутренним оком». Тонко воссоздан в спектакле Богородичный культ, представленный в богодухновенном лике Владимирской Богоматери, которая олицетворяет великую материнскую скорбь Святой Руси – России – о русском человеке, чье достоинство попирается в жестоком и страшном мире произвола и насилия.

Символика пронизывает и хореографически пластическое решение спектакля: «карнавальные танцы» «юродивого сброда», танцы с копиями «дьявольской свиты» Грозного, трагические «уводы» убитых людей.

Обобщая сказанное, отметим, что впервые в отечественной музыкальной культуре XX века в новой опере Слонимского столь глубоко и многообразно представлены и мастерски разработаны сложные и разнообразные традиции средневековой культуры, во многом забытые, неизученные и ушедшие из сознания современного человека, которые композитор в опере актуализировал и раскрыл как духовно значимые. В результате ему удалось передать с огромной художественной силой сам дух эпохи, атмосферу действия, выпукло, рельефно создать по-шекспировски мощные и глубокие реалистические характеры всех персонажей оперы и в первую очередь образ Иоанна Грозного. Музыкальным открытием Слонимского стал особый мелодический, *сказовый* по своей природе вокальный стиль, ведущий свою родословную как от древнерусского былинного эпоса, так и от церковных знаменных песнопений.

Средневековые традиции органично сплетены в опере «Видения Иоанна Грозного» с традициями русских исторических музыкальных

драм (Глинки, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова), а также оперной классики XX века («Леди Макбет» Шостаковича, «Война и мир» Прокофьева), претворенных в остродинамичной, более жесткой лексике современного композиторского мышления. Мистериальный характер оперы сближает ее со многими явлениями культуры XX века – с типичными для конца века и тысячелетия идеями Апокалипсиса («Роза мира» и поэма «Гибель Грозного» Д. Андреева, фильм «Иван Грозный» Прокофьева – Эйзенштейна, опера «Мистерия апостола Павла» Н. Каретникова, симфония «Голгофа» В. Кобекина, «Апокалипсис» В. Мартынова, телевизионные размышления Э. Радзинского).

Трагическая концепция оперы звучит грозным предостережением нынешним поколениям, вызывает к совести людей, к самым высшим духовным и нравственным ценностям, которые необходимо уберечь от зла и разрушения.

¹ Цит. по: *Зайцева Т.* Динамическая реприза: О творчестве Сергея Слонимского 90-х гг. // Муз. академия. 1998. № 2. С. 21.

² Цит. по: *Гуревич А.* Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981. С. 198.

³ *Карамзин Н.* Предания веков. М., 1988. С. 572.